

EURÍPIDES
EL CÍCLOPE
IÓN
RESO

INTRODUCCIÓN, TRADUCCIÓN Y NOTAS
DE JUAN MIGUEL LABIANO



El libro de bolsillo
Clásicos de Grecia y Roma
Alianza Editorial

Diseño de cubierta: Alianza Editorial
Proyecto de colección: Odile Atthalin y Rafael Celda
Ilustración:

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la introducción, traducción y notas: Juan Miguel Labiano
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2010
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15;
28027 Madrid; teléf. 91 393 88 88
www.alianzaeditoriales
ISBN: 978-84-206-
Depósito legal: M. -2010
Impreso en
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

A Ximo, siempre

INTRODUCCIÓN

Eurípides: las obras del presente volumen en el contexto de su producción dramática

Eurípides (Salamina, 480 a. C.-Pella, 406 a. C.) fue autor de numerosas tragedias y dramas satíricos con los que competía en los certámenes teatrales que se celebraban en Atenas en el marco de los festivales religiosos con que se honraba al dios Dioniso. Ésta es una primera circunstancia que marca una distancia importante respecto de nuestro concepto actual del teatro. A diferencia de nuestras actuales obras de teatro, que pueden permanecer largo tiempo en cartel, meses o incluso años, las representaciones teatrales se circunscribían en la antigua Atenas del siglo V a. C. a certámenes dramáticos en los que las obras de cada género (comedia, tragedia y drama satírico) rivalizaban entre sí en concursos teatrales y un jurado formado al efecto por ciudadanos premiaba al poeta vencedor. Es decir, las obras se componían pensando en ese certamen y, en principio, iban destinadas a ser representadas una única vez en ese entorno cívico, cultural y religioso. A propósito del *Cíclope*

nos tocará volver a mencionar este carácter cultural. De entre todos los compositores de tragedias y dramas satíricos que durante largas décadas compitieron en Atenas en estos certámenes, el azar y un complejo proceso de selección han hecho que sólo se nos hayan transmitido hasta el tiempo actual composiciones completas de tres brillantes y excepcionales poetas, a saber, Esquilo, Sófocles y Eurípides. El resto de la producción dramática de tragedias y dramas satíricos se ha conservado en un estado muy fragmentario o no se ha conservado en absoluto. Por lo que respecta a Esquilo, Sófocles y Eurípides, ni mucho menos nos ha llegado el conjunto de su obra: tan sólo una pequeña muestra de su producción, y no necesariamente la mejor. Afortunadamente, con respecto a Eurípides la transmisión ha sido un poco más generosa que con sus otros dos compañeros de profesión, de modo que, mientras que de Esquilo y de Sófocles se nos han conservado tan solo siete tragedias de cada uno (ningún drama satírico completo, sólo escasos fragmentos), en el caso eurípideo podemos hablar de diecisiete tragedias y un drama satírico, si bien convendría matizar esta afirmación general. En todo caso, una proporción ínfima de su ingente labor creadora.

En efecto, de estas diecisiete tragedias, una de ellas, *Alceste*, ocupaba el puesto que tradicionalmente correspondía al drama satírico, del que luego hablaremos más extensamente, y esta circunstancia provoca que sea una tragedia un poco especial (no profundizaremos ahora en ello porque no es el momento ni el lugar). Y otra de ellas, *Reso*, contenida en este volumen, es sospechosa de no ser auténtica composición de Eurípides.

Alceste es la tragedia eurípidea más antigua de entre las conservadas, del año 438 a. C., si bien Eurípides comenzó su carrera teatral en Atenas años antes, en el 455 a. C. Na-

cido en la cercana isla de Salamina, vivió en la ciudad de Atenas hasta casi el final de su vida, pues en el 408 a. C., decepcionado por los acontecimientos de su patria, implicada en la interminable guerra del Peloponeso contra Esparta, que iba consumiendo y sumiendo a Atenas en una profunda crisis, se retiró a la corte de Arquelaos I de Macedonia, donde murió dos años después, en el 406 a. C., en la ciudad de Pella. Aún dejó tres piezas para su representación póstuma, que corrió a cargo de su hijo, de nombre igual que el padre. Estas tres obras fueron *Alcmeón en Corinto* (pieza perdida), *Ifigenia en Áulide* y uno de sus dramas en justicia más celebres, *Las Bacantes*, tragedia de impecable factura.

Las tres piezas que contiene este volumen de Alianza Editorial, el *Cíclope*, *Ión* y *Reso*, son cada una de ellas especialísimas en su especie, valga la redundancia, y en el conjunto de la producción eurípidea y, aunque se darán más detalles en la introducción a cada una de ellas, valga de momento este pequeño anticipo.

El *Cíclope* tiene el mérito de ser la única muestra de drama satírico conservado de la Antigüedad. Se trata de la cuarta pieza que seguía a la representación de las tres tragedias con que cada poeta se presentaba a los certámenes teatrales atenienses. Eurípides no pasaba en la Antigüedad por ser el mejor compositor de dramas satíricos pero he aquí que el azar ha querido que sea precisamente él quien nos dé a conocer la esencia de esta creación griega tan única y singular.

La tragedia *Ión* ha sido definida por algunos estudiosos como el prototipo de la comedia en el sentido moderno de la palabra y, aunque en su esencia se mueve todavía bajo las formas y ropajes propios de la tragedia griega antigua, es innegable que contiene incontrovertibles elementos hu-

morísticos ,por lo que, junto con otras tragedias como *Ifigenia entre los Tauros* y *Helena*, ha sido frecuente que recibiera etiquetas tales como melodrama romántico, tragicomedia, drama novelesco, etc. Este tipo de creaciones coincide en todo caso con los últimos años de la carrera teatral de Eurípides, ya que *Ifigenia entre los Tauros* es de fecha próxima al 414 a. C., *Ión* es aproximadamente también del 413-412 a. C. y, por último, *Helena* es del año 412 a. C.

Y por lo que respecta a *Reso*, desde la misma Antigüedad se sospechaba seriamente que, aunque es cierto que Eurípides llegó a componer una tragedia con ese título, la pieza que como tal se nos ha conservado no es la obra original salida de su mano. A ello apuntan, desde luego, importantes indicios y pruebas que se comentarán en su momento.

Es decir, tenemos agrupadas en este volumen el único espécimen de un particular género dramático que se desarrolló sobre todo en el siglo V a. C., el drama satírico el *Cíclope*; una tragedia que en buena medida pasa por ser el prototipo de la comedia moderna, *Ión*; y una tragedia de Eurípides, *Reso*, que con bastante probabilidad no es de Eurípides. Tres piezas, por tanto, francamente singulares y –fuera de toda duda– altamente interesantes cuyos principales elementos vamos a ir desgranando en las páginas que siguen.

El Cíclope

Como hemos anticipado de forma muy sumaria, de esta pieza nos ocuparemos con un poco más de atención debido a sus especiales y únicas características. Una serie de apreciaciones previas nos ayudarán a enfocar y valorar mejor esta especial singularidad.

El Cíclope de Eurípides es el único ejemplar de un tipo de creación teatral llamada drama satírico que nos ha llegado completo de la Antigüedad. En forma de fragmentos de extensión variable de otros autores, incluidos Esquilo, Sófocles y el propio Eurípides, se conservan testimonios de otros dramas satíricos pero –insistimos en ello– el *Cíclope* eurípideo es el único conservado en su integridad. Con esta pieza completa y el resto de fragmentos podemos hacernos una idea aproximada de lo que sería un drama satírico. Por lo pronto, ya se ha apuntado un dato importante y muy significativo: los autores de tragedias son asimismo creadores de dramas satíricos. El comediógrafo Aristófanes, por ejemplo, no compuso dramas satíricos. Trataremos de explicar, por tanto, en las páginas que siguen en qué consiste un drama satírico y qué relación guarda, en cuanto creación teatral, con los otros dos géneros dramáticos griegos, tragedia y comedia.

Las representaciones dramáticas de la Atenas del siglo V a. C., a saber, tragedias, comedias y dramas satíricos, se contemplaban como espectáculo cultural organizado por la *pólis*, por la ciudad-estado, dos veces al año con motivo de dos festividades dionisiacas, las fiestas Leneas y las Grandes Dionisias o Dionisias de la ciudad. En Atenas desde la 61.^a Olimpiada (536-5/533-2 a. C.), se representaban tragedias con ocasión de las fiestas llamadas Grandes Dionisias o Dionisias de la ciudad y, por lo que respecta en concreto al drama satírico, sabemos que en torno al 502-501 a. C. comenzaron a representarse tres tragedias seguidas de un drama satírico, dando lugar a lo que desde el siglo III a. C. se llamaría una tetralogía. Parece más o menos claro que con el drama satírico se buscaba contrarrestar el intenso efecto trágico de las tres tragedias que lo precedían, en su calidad de obra de cierre de esta tetralogía dramática. Los

dramas satíricos se representaban en las Grandes Dionisias pero no en las fiestas Leneas en las que, sin embargo, convivían a la perfección los concursos dramáticos de tragedias y comedias. Podemos pensar, por tanto, que el drama satírico debía tener una función propia, probablemente relacionada con la de la tragedia, puesto que servía de epílogo a tres de ellas. Al cerrar la trilogía trágica, el drama satírico, sin salirse del ambiente mitológico de la tragedia, lo volvía lúdico y lo coloreaba de tonos cómico-grotescos con la introducción de criaturas animalescas. Poco a poco vamos a ir penetrando en la esencia de este tipo de composiciones.

En un drama antiguo hay, por una parte, lírica coral, fundamentalmente a cargo de un coro, que implica música, canto y danza, y, por otra parte, recitación, casi siempre de metros yámbicos, a cargo de los actores, que antaño se habían separado e independizado del coro, del que en un principio formaban parte. En palabras de Aristóteles (*Poética*, 1449a.26), «empleamos al hablar yambos las más de las veces en la lengua conversacional de unos con otros». Así sucede, básicamente, aun con sus peculiares matices, en la comedia, en la tragedia y en el drama satírico. Ahora bien, la característica esencial del drama satírico es la presencia de un coro de sátiros que forman un tíaso, una especie de cofradía o asociación cultural consagrada al dios Dioniso. Estos sátiros eran unos humanoides animalescos, mitad cabra, mitad seres humanos, capitaneados por su padre Sileno, también cómicamente grotesco, que se encuentra a medio camino entre el coro de sátiros y los actores. Según se ve en el *Cíclope*, Sileno pronuncia el prólogo, entra y sale de la escena cuando es menester, habla con el coro y habla asimismo con el resto de personajes, como si se tratase de un actor más. Esto no sucede ni en la tragedia ni en la comedia.

El arte griego nos ayuda en gran medida a comprender las notas generales de esos coros de sátiros. Conviene anotar que es probable que ambas denominaciones, sátiros y silenos, fueran una sola en origen: el primer término sería más bien jónico-ático, el segundo peloponésico. Los vasos nos los presentan con sus disfraces, provistos de máscaras y, además, dotados de colas equinas y de un falo de notables proporciones. En el grupo destaca Sileno, representado en su calidad de padre como un hombre maduro, completamente calvo, de barba cana y el aspecto de un redomado y viejo bribón. Sus hijos, los sátiros, por su parte, exhibían una aguzada barbita, ligera calvicie, orejas puntiagudas, nariz chata, rústicos taparrabos de piel de macho cabrío y, según se acaba de mencionar, portaban el gran falo tradicional y una cola de caballo colgando por detrás. Por su carácter subhumano inclinado a la animalidad, los sátiros se parecen sobre todo al héroe cómico, lejisimos en ambos casos del sacrificado y moralmente serio hombre trágico. En efecto, frente a la abnegación, la resignación ante el destino o la voluntad de autoinmolación que caracteriza a muchos héroes trágicos, estos animalescos antihéroes no buscan sino la satisfacción inmediata de los más elementales instintos, como el básico y elemental de la supervivencia y de la permanente gratificación sexual. La tendencia a la lubricidad, a una sexualidad desbordada, tanto heterosexual como homosexual, es una de sus características más marcadas, junto con su cobardía, fanfarronería, mendacidad, espíritu de adulación, egoísmo, codicia, afán de rapiña, sarcasmo hiriente, procacidad, molicie, picaresca, etc. Todo un dechado de virtudes que veremos desplegadas a lo largo de nuestro *Cíclope*.

Pero lejos de confusiones con la comedia, el drama satírico es un género singular e irrepetible que mantiene su

independencia tanto respecto de la comedia como de la tragedia. Demetrio en su *De elocutione* (169) define el drama satírico como una tragedia lúdica (*tragōidía paízousa*). Esto nos puede hacer pensar que su objetivo es el de reírse de los mitos que, previamente, habían hecho llorar o, al menos, afligirse a los espectadores. Las relaciones que mantiene el drama satírico con la tragedia y la comedia son complejas pero es ahí donde radica la clave para comprender buena parte de su esencia. La comedia política del siglo V a. C., centrada en la vida política y ciudadana de la Atenas contemporánea, ridiculiza el discurso de la *pólis*, de la ciudad, en tanto que el drama satírico, por su parte, ridiculiza el discurso de la tragedia. Comparten, por lo que parece, comedia y drama satírico esta voluntad ácida y corrosiva de ridiculizar mediante el humor al blanco de sus ataques. Pero con su universo de sátiros lúbricos y antihéroes, el drama satírico está tan alejado del mundo real como lo está asimismo la tragedia, toda vez que ambos géneros (tragedia y drama satírico), comparten un mundo mítico y legendario muy distinto de la Atenas de su tiempo, donde se desenvuelve cotidianamente la comedia. En definitiva, comedia y drama satírico comparten su afán por ridiculizar humorísticamente a sus objetivos respectivos, pero se alejan definitivamente la una del otro porque sus mundos son completamente distintos. Asimismo el drama satírico se encuentra en las antípodas de la tragedia en cuanto que destruye de forma deliberada su ambiente, haciéndolo contrastar con la atmósfera antiheroica, obscena y procaz en que se mueven los sátiros. En el drama satírico, el contraste se establece entre el héroe de tragedia, que se comporta dignamente, y los sátiros indecentes; o bien entre héroes de tragedia que en la acción trágica eran modelos de conducta y en el drama satírico se comportan como sátiros. Por ejemplo, Odiseo en el *Cíclope*

sirve de contraste a la ridiculez y esperpéntica risibilidad de los sátiros, Sileno, su padre, y el propio Polifemo.

Podemos concluir, de momento, que el drama satírico no es ni una tragedia, ni una comedia, ni exactamente una parodia de tragedia (aunque no se excluye en él la parodia, que también se da, por ejemplo, en la Comedia aristofánica), ni una especie de comedia antigua. Al contrario, independiente y equidistante de la tragedia y de la comedia, su efecto se basa en la mezcla de elementos disonantes entre sí que son lo satírico y lo trágico. La mezcolanza de elementos heterogéneos se percibe también en su lenguaje, unas veces noble y otras, en cambio, colmado de libertinaje, lubricidad y desvergüenza. Con todo, por lo general, en su aspecto externo la lengua del drama satírico es del mismo linaje que la de la tragedia y se encuentra mucho más próxima a ésta que a la lengua de la comedia. Se aleja del ático conversacional predominante en la comedia para acercarse más a esa lengua literaria y artística, nunca hablada en la Atenas contemporánea, que era la lengua de la tragedia. En efecto, en sus versos recitados, el drama satírico contiene dialecto ático mezclado con jonismos y homerismos que, salvo en pasajes paródicos o paratrágicos, no aparecen de ningún modo en el dialecto ático de la comedia. Al mismo tiempo, la lengua del drama satírico contiene elementos conversacionales que serían inaceptables en la tragedia. En pocas palabras, ni la lengua del drama satírico es exactamente la lengua de la tragedia, porque contiene palabras extrañas, raras y hasta únicas, ni lo conversacional del drama satírico es idéntico al tono conversacional de la comedia. Por una parte, ocupa un lugar intermedio entre la tragedia y la comedia, al tiempo que mantiene sus diferencias respecto de ambos géneros. Tiene puntos de contacto y puntos originales.

La entidad particular del drama satírico viene dada también a partir de una serie de temas y motivos literarios recurrentes que dan coherencia a esa cuarta pieza de las tetralogías dramáticas. Entre ellos puede mencionarse la cautividad, esclavitud y liberación de los sátiros, invenciones maravillosas, alusiones sexuales (aun conservando la compostura y la dignidad, es decir, aludiendo metafóricamente o de forma velada a las partes y actos pudendos, lejos de la libertad total de la comedia antigua), apariciones desde el mundo subterráneo, el cuidado de niños divinos o heroicos, o el final feliz, como temas recurrentes más frecuentes. En el *Cíclope* eurípideo veremos unos cuantos de ellos.

Hay una consideración importante que conviene también tener en cuenta. Se ha argumentado con buena base que el drama satírico nació para devolver a la tragedia lo que se le había quitado, es decir, los motivos dionisiacos. No es una concesión gratuita, sino una muestra de respeto a la tradición y al origen del espectáculo trágico, fuertemente ligado en sus orígenes al culto del dios Dioniso. Sabemos, en efecto, que la tragedia se representaba en festivales dionisiacos; la imagen de Dioniso presidía los festivales; a él se consagraban los sacrificios y libaciones preparatorios de la tragedia; toda la fiesta está dedicada a Dioniso. Ahora bien, los temas dionisiacos son muy escasos en la tragedia, que se basa, sobre todo, en los mitos heroicos. De hecho, *Las Bacantes* del mismo Eurípides es el único drama propiamente dionisiaco que se nos ha conservado y es, desde luego, el mayor retrato del espíritu dionisiaco de toda la literatura griega antigua. A modo de compensación y respeto a la tradición, este carácter ritual, cultural y dionisiaco es el que tendrían los sátiros, íntimamente ligados a su culto y a su servicio, como se insiste repetidamente en el *Cíclope*.

Una vez hechas estas consideraciones a propósito del drama satírico, estamos en condiciones de abordar aspectos particulares de nuestro *Cíclope*. La obra se centra en la aventura de Odiseo y el cíclope que describe Homero en el canto IX de la *Odisea*. Básicamente, la trama es como sigue. Odiseo, después de la guerra de Troya, se ha visto arrastrado hacia tierras itálicas por una tempestad, igual que los sátiros. Su llegada a la isla de Sicilia es causa de conversaciones sobre la recién terminada contienda. Odiseo y sus compañeros, necesitados de alimentos, tratan de negociar con Sileno el suministro de víveres y, ante el ofrecimiento de goloso vino, Sileno acepta encantado. Entretanto, se nos ha informado de que los sátiros viven esclavizados bajo las órdenes de un salvaje y cruel cíclope llamado Polifemo, cuyas provisiones de alimento son las que Sileno se dispone a entregar a Odiseo, a cambio del vino que éste le ofrece. La aparición repentina de Polifemo desencadena la tragedia. Sileno, fiel al carácter adulator y mendaz que caracteriza a los sátiros, del mismo modo que antes fue amable con Odiseo afirma ahora ante el cíclope que Odiseo pretendía robarle sus bienes, al tiempo que intenta lisonjear a su amo. Tras un intercambio infructuoso de palabras entre el cíclope Polifemo y Odiseo con vistas a que les proporcione las provisiones que necesitan, Odiseo y sus compañeros son conducidos al interior de la gruta del cíclope con la intención de ser devorados por éste con pasmosa brutalidad. Naturalmente, el ingenioso Odiseo trata de discurrir algún tipo de plan para lograr las provisiones, escapar de la isla y castigar al malvado cíclope. Su plan consiste en emborrachar al cíclope y, una vez estuviese éste dormitando ebrio de vino, cegarle su único ojo con un tizón ardiendo y proceder a la huida, como finalmente ocurre. A grandes rasgos, éste es el argumento de la pieza, pero

resulta de grandísimo interés comparar cómo Eurípides adapta el relato épico al género teatral del drama satírico.

Eurípides ajustó el tiempo y el espacio de la acción a las nuevas necesidades del género dramático que —no lo olvidemos— se desarrolla en un escenario ante un público que ve y oye. En la *Odisea* se nos habla de día y medio con dos noches; aquí, en cambio, todo transcurre en unas pocas horas. También el lugar ha cambiado. En la *Odisea* el lugar al que llegan Odiseo y sus compañeros es un paraje desconocido del Occidente. Por el contrario, en el drama la escena está situada en la isla de Sicilia, junto al Etna. Dada la insistencia en este hecho a lo largo de la pieza, debe de tratarse de un aspecto relevante que podría concordar, si aceptamos que la obra fue escrita hacia el 408 a. C., con los años posteriores al terrible desastre sufrido por los atenienses en Sicilia en el 413 a. C., en el curso de la guerra del Peloponeso. A partir de la versión de Eurípides, Sicilia va a ser definitivamente el asiento de Polifemo. Realmente era forzoso que la obra teatral se apartase del modelo épico, toda vez que no era posible presentar en la escena el interior de la caverna, ni la pesada piedra que obstruía su entrada, ni los dos sangrientos asesinatos de los compañeros de Odiseo, ni el cegamiento del monstruo, lo cual ha llevado a una concentración del argumento homérico que Eurípides aprovecha para innovar ciertos aspectos, en parte por las constricciones escénicas, en parte por su propio gusto por la novedad.

Tanto en la *Odisea* como en Eurípides, Polifemo vive apartado en una cueva, es decir, de modo salvaje. El detalle más importante e innovador de nuestra obra es que, si en Homero la entrada de la cueva quedaba bloqueada por un enorme pedrusco que sólo el cíclope era capaz de mover, en Eurípides Odiseo puede entrar y salir libremente de

la cueva. En estricta lógica no se entiende, por tanto, la cautividad de Odiseo y sus compañeros, así como su imposibilidad de huir, hechos que permanecen claros en la *Odisea*. El propio Eurípides, consciente de esta inconsistencia dramática, hace decir a Odiseo lo siguiente en los versos 480-482: «Bien es verdad que podría huir ya que estoy fuera del recóndito interior de la cueva, pero no sería justo que abandonase a mis amigos, con quienes he venido hasta aquí, y me pusiera a salvo yo solo».

Llama la atención precisamente el inane papel de los marineros de Odiseo en la pieza teatral, en comparación con el activo papel de los sátiros. En Homero, son los compañeros de Odiseo los que clavan el tizón encendido en el ojo del cíclope para cegarlo. En Eurípides, los sátiros se ofrecen voluntarios para ello, fieles a su carácter lisonjero y adulador cuando se trata de un ofrecimiento verbal sin compromiso pero, llegado el momento y para hacer asimismo honor a su cobardía proverbial, se llenan de miedo y, entre inverosímiles excusas que provocan gran hilaridad, no intervienen.

Otro de los motivos de hilaridad que aprovecha dramáticamente Eurípides para innovar respecto de la versión homérica y sacar ventaja de las especiales condiciones escénicas, es el nombre «Nadie». En la epopeya homérica Odiseo dice llamarse «Nadie» y ello va a ser de extraordinaria utilidad y eficacia para salvarse, cuando los otros cíclopes, al interrogar a Polifemo sobre el causante de sus males, tomen a éste por loco y pasen a ignorarlo. Eurípides innova y el nombre «Nadie» sólo sirve para que los sátiros ridiculicen al monstruo.

Vemos, por tanto, que Eurípides adapta a las circunstancias de representación teatral la narración de la epopeya homérica. Si bien en algún caso hay alguna inconsistencia

escénica difícil de justificar, en general las adaptaciones e innovaciones están orientadas a aprovechar las propias circunstancias de la dramaturgia teatral y, en no menor medida, a dotar de protagonismo a unos personajes ausentes en el episodio homérico, a saber, los sátiros. Con ello trata además Eurípides de explotar todos los tópicos y elementos recurrentes del drama satírico y de los coros de sátiros.

En el *Cíclope*, como buen drama satírico que es, no faltan las situaciones grotescas y cómicas propias del género satírico, como se acaba de indicar. Pero, al mismo tiempo, puede observarse un cierto tono intelectual, sofisticado, en consonancia con lo que sucede en otras obras eurípideas. Es decir, la tragedia y el drama satírico, aun estando alejados, como se ha indicado antes, del mundo real, a diferencia de la comedia política contemporánea, se permiten ciertos reflejos y destellos de realidad como es la incorporación de estos debates intelectuales contemporáneos en el universo mítico y legendario de la tragedia y el drama satírico. Así sucede, al menos, en el caso de Eurípides. Los cíclopes homéricos son seres rústicos, soberbios e iletrados que no se atenían a norma alguna. El Polifemo eurípideo muestra gran hostilidad asimismo hacia las leyes pero, a diferencia de los salvajes homéricos, critica cual sofista ilustrado a quienes han redactado las leyes y complicado, con ello, la vida a los hombres. También versos más adelante intenta definir al modo sofista qué es la divinidad. Es decir, el cíclope eurípideo tiene un cierto aire intelectual. En Homero, el brutal personaje no replica nada a Odiseo cuando éste le cuenta que viene de tomar parte en la expedición aquea, comandada por el gran Agamenón, contra la ciudadela de Troya. Pero el cíclope eurípideo es un ilustrado que saluda a los griegos preguntándoles qué ciudad les

ha educado, conoce la guerra de Troya y la crítica, al tiempo que se queja de la perfidia de Helena.

Si el Polifemo homérico, que tiene su ganado al que sabe cuidar, aparece en cambio como más salvaje que sus otros compañeros, en Eurípides vemos que su situación ha cambiado mucho. No trabaja en los menesteres del ganado sino que tiene unos esclavos, los sátiros, que se ocupan de ello mientras él se ocupa personalmente de la caza con perros. Además, posee cabras, ovejas y vacas. Todo ello nos indica que estamos ante un personaje singular con cierto poder económico. También en sus hábitos alimentarios está más avanzado que el personaje homérico. Se nos muestra, por ejemplo, como un auténtico *gourmet* con respecto al queso: los sátiros le elaboran uno especial con zumo de higos. Pero este mayor refinamiento del cíclope eurípideo ahonda y hace contrastar en mucho más alto grado su desmedida crueldad y brutalidad.

En suma, Eurípides recrea un episodio de la epopeya homérica y lo adapta al teatro bajo la forma de un drama satírico con todos los ingredientes propios del género, convenientemente explotados y aprovechados.

Respecto de la fecha de representación del *Cíclope*, cabe considerar lo siguiente. En la tragedia *Andrómeda*, representada en el primer lugar de la tetralogía dramática que Eurípides presentó en el año 412 a. C. junto con *Helena*, a juzgar por un escolio que comenta dicho aspecto a propósito del verso 1012 de *Las Tesmoforiantes* de Aristófanes, Perseo pronuncia estas palabras al divisar a la joven Andrómeda que, según podemos suponer, aparecía al principio de la pieza atada a un peñasco: E. fr. 125 Kn. «PERSEO. ¡Eh! ¿Qué es ese promontorio que estoy viendo bañado en su contorno por la espuma del mar?» Pues bien, en la parodia de dicha tragedia contenida en *Las Tesmoforiantes*

aristofánicas, representada un año después, en el 411 a. C., el personaje de Eurípides/Perseo pronuncia en clara señal de parodia estos versos: *Ar. Th.* 1105-1106 «EURÍPIDES. ¡Eh! ¿Qué es ese promontorio que estoy viendo y esa muchacha a las diosas semejante, anclada como un barco?». Seaford (1984: 49) recoge con aquiescencia la idea de Parry de que Eurípides en la siguiente cita del *Cíclope*, *E. Cyc.* 222 «¡Eh! ¿Qué es esa multitud que estoy viendo junto a los establos?», está adaptando y recogiendo la misma fraseología que acabamos de ver (facilitada en el original griego por una contigüidad fonética entre *ókhthon/ókhlon*) con la intención de responder a la burla aristofánica riéndose de sí mismo. Esto tendría sentido si, como apuntan algunos datos, el *Cíclope* fue probablemente representado después del año 411 a. C., con bastante verosimilitud el año 408 a. C. (Seaford, 1984: 48). Las referencias a la desastrosa campaña de Sicilia para los atenienses en el 413 a. C., que antes se han mencionado, y motivos métricos parecen apoyar una datación por estas fechas.

Ión

Drama de los años 413 o 412 a. C., parece explotar una fórmula cuyos principales ingredientes son los siguientes. El galanteo de un dios hacia una doncella a la que acaba seduciendo más o menos forzosamente, las complicaciones del consiguiente parto, normalmente en secreto, y el reconocimiento final del alto linaje de la criatura, parecen ser lugares comunes en la genealogía heroica. Ejemplos de esto los encontramos por todas partes en los relatos mitológicos. El *Ión* parece seguir el modelo de creación literaria sometida a estos lugares comunes, en los que, por supues-

to, dominan también las fuerzas del azar, el avance y retroceso de la acción, el suspense, la intriga y la emoción. Depende de la habilidad del artista el que el resultado de todo ello sea mejor o peor y, concretamente en el caso de Eurípides, estamos ante un verdadero maestro que maneja el género con arte de virtuoso. Sobra decir que en esta fórmula tenemos el inmediato precedente de la futura comedia nueva, como analizaremos brevemente tras repasar en primer lugar la trama de la pieza.

En la tragedia que nos ocupa, Apolo es el dios de irrefrenable pasión que deja embarazada a la princesa Creúsa, hija del rey de Atenas, Erecteo. Si bien la acción se desarrolla en el templo de Apolo en Delfos, en su sede oracular, la circunstancia de que la doncella sea ateniense se aprovecha para evocar constantemente un sentimiento de devoto patriotismo hacia Atenas. La joven doncella abandona al niño en la misma gruta en que ha sido violada. Posteriormente, Hermes, por encargo de Apolo, lleva al niño hasta Delfos, donde la pitia del templo se ocupará de criarlo. Así crece el niño, hasta convertirse en un adulto consagrado a una vida de castidad y de servicio a los altares donde se ha criado. Su aparición en la escena tiene lugar por medio de una hermosísima monodia en la que lo vemos limpiando graciosamente el templo de Apolo y evitando que las aves se posen en él. En este momento aprovecha para decir —y más tarde volverá a repetirlo— que el verdadero padre de un individuo no es el biológico, sino aquel que en todo caso se ha ocupado de criar a un hijo. De este modo, considera a Apolo (que es, aunque él no lo sabe, su padre biológico) y a la pitia su padre y su madre respectivamente.

Entretanto, su madre Creúsa se casó con Juto y, como quiera que no tienen descendencia, acuden a Delfos a consultar al famoso oráculo. A partir de este momento empie-

zan los enredos propios del melodrama. En primer lugar, Apolo hace creer a Juto mediante un interesado y falso oráculo que Ión es su hijo. Esto provoca una escena, cuando el ilusionado padre y el desconcertado hijo se encuentran por vez primera, que no puede caracterizarse de otro modo que de escena cómica. El padre se abalanza sobre su nuevo hijo, lo abraza, lo besa, lo toquetea y lo manosea hasta el punto de que el muchacho, desconcertado, creyendo que el pobre hombre ha perdido el juicio, en un ambiente de confusión que roza ambiguamente el acoso sexual, llega incluso a amenazarle de muerte para lograr quitárselo de encima. Entonces Juto explica a su inesperado hijo lo que el dios le ha revelado. El momento es aprovechado para que el rey cuente, entre tímido y sonrojado, historias de amoríos de juventud en los que, al parecer, en medio de orgías dionisiacas y ebrio de vino, se acostó con alguna joven muchacha que, quizá, pudiese ser la madre del joven. Desde el punto de vista del espectador, que conoce la verdad de la historia a partir de lo relatado en el prólogo, este improvisado relato suena a enredo novelesco y a ópera bufa. Es un buen ejemplo, además, de los equívocos que provocan los oráculos de Apolo.

Cuando la esposa del monarca se entera de lo sucedido, recibe la noticia con gran dolor, porque no puede evitar acordarse del hijo que tuvo y perdió. Alentada por el viejo pedagogo de su padre, decide matar al presunto hijo de su marido, que en realidad es el hijo por el que ella tanto se anda lamentando. El asesinato queda en un intento frustrado y Creúsa es declarada culpable. Tras ver cómo la madre ha intentado matar al que no sabe todavía que es su hijo, nos enfrentamos a la voluntad del hijo de matar a la madre, a la que, igualmente, aún no conoce. El reconocimiento de ambos, largamente esperado, se produce cuan-

do ya parece que no hay solución alguna. A través de unas pertenencias con las que la madre abandonó a su hijo, Creúsa reconoce al niño que antaño expuso y dejó abandonado al pie de la Acrópolis de Atenas. Finalmente, madre e hijo se reconocen, pero la intervención de Apolo en la trama ha sido tan desastrosa que se hace necesaria la intervención de Atenea para dar las pertinentes explicaciones y poner un poco de orden. Este hecho pone en evidencia las siguientes realidades: que Apolo también está sometido al azar, que le ha jugado unas cuantas malas pasadas —madre e hijo han intentado asesinar el uno al otro—; que los oráculos del dios no son completamente veraces y que el dios los anuncia para provecho propio; y que se siente culpable y avergonzado (no se atreve a comparecer en persona) por sus actos. En efecto, su imagen sale muy mal parada. Sale retratado como un violador de jovencitas indefensas, a las que luego deja desamparadas, que para arreglar la situación diseña tramas que todavía complican más, si cabe, el desenlace. En definitiva, un completo desastre.

Hemos enumerado elementos que salpican la pieza de acción, intriga y suspense. Toda la obra gira en torno a la sustitución de niños. Éstos no son los únicos elementos que preludian la futura comedia nueva. Puede observarse, asimismo, una mayor relajación de la dicción trágica que acerca los diálogos más que nunca a un estilo conversacional, muy ágil y suelto, bastante próximo a la lengua conversacional culta del hablar cotidiano. En efecto, abundan profusamente las expresiones conversacionales y, por citar un ejemplo, el uso de los elementos deícticos y del artículo se asemejan más en ocasiones a los de la Comedia aristofánica que a los de la *léxis* de la tragedia.

Ahora bien, Eurípides, hombre inteligente y hábil, hombre de contrastes, nos deleita con piezas líricas de incon-

mensurable belleza y finura estética. Ya hemos mencionado la monodia inicial de Ión, pero el diálogo lírico que mantienen madre e hijo no le queda a la zaga. Otro tanto puede decirse del momento en el que las sirvientas de Creúsa llegan al templo y van describiendo por partes las obras de arte y las riquezas que adornan dicho templo, motivo ya de por sí de sabor homérico. En la *rhêsis* del mensajero, en la que éste relata lo sucedido en el banquete ofrecido en honor de Ión, se intercala asimismo una preciosa descripción minuciosa de la tienda en la que se celebra el banquete. La monodia de Creúsa en el momento en el que ya no aguanta más y decide revelar el secreto que lleva padeciendo durante años en silencio, también se encuentra entre los momentos líricos de belleza más lograda. Es decir, la afirmación de que el estilo de los diálogos se encuentra más próximo que nunca al coloquio cotidiano no entra en contradicción, en punto alguno, con el hecho de que la belleza y altura estética de la pieza esté fuera de toda duda. Eurípides se ha mostrado francamente hábil para conseguir esta combinación.

Los tintes patrióticos en favor de Atenas son igualmente innegables. Ésta queda perfilada como metrópolis de los jonios y como antepasado glorioso de los dorios. No es asunto baladí, ni mucho menos. Atenas cobra nuevamente protagonismo sobre toda la Hélade. Este mito teatral tiene por finalidad justificar la antigüedad de los jonios respecto de los dorios y aqueos, y también concederles la ascendencia divina de Apolo.

Tras informarnos debidamente de los elementos de la trama que acabamos de comentar, estamos ahora en condiciones de abordar una serie de hechos que ya se han esbozado aunque de forma tímida, a saber, las conexiones de esta pieza con la comedia nueva, la aparición de elementos

cómicos y de humor, el final feliz, etc. Son elementos que conviene desgranar cuidadosamente de cara a comprender mejor la especial configuración trágica del *Ión* en las coordenadas de su género. Vayamos por partes.

Nadie entre sus contemporáneos —que sepamos— puso en duda que las composiciones de Eurípides se ajustaban a las convenciones dramáticas de una tragedia, ni siquiera el comediógrafo Aristófanes, que no cesó de atacarlo y ridiculizarlo durante toda su carrera. Sus obras competían en los concursos dramáticos con normalidad y en los escolios o comentarios antiguos tampoco consta en este sentido observación alguna que cuestione radicalmente este punto de vista. Seidensticker (1982: 154) da un repaso a conocidas etiquetas tales como «melodrama (romántico)», «tragicomedia», «drama novelesco», etc., aplicadas a piezas como *Ifigenia entre los Tauros*, *Ión* o *Helena*, etiquetas en todo caso que no parecen corresponderse con la época en que se estrenaban sus tragedias. Más bien son, quizás, el resultado por parte de la crítica posterior de no comprender adecuadamente los componentes cómicos y paródicos de la tragedia —que los hay—, no exclusivos de Eurípides, por cierto. La verdad es que, en el siglo v a. C., comedia y tragedia son géneros rígidamente separados con sus propias convenciones de trama, lenguaje, danza y metro. Tan sólo el Sócrates literario al final del *Banquete* platónico puede defender la tesis de que una misma persona puede escribir tragedia y comedia. Naturalmente, *Ión* no es la primera composición de Eurípides que nos da este tipo de sorpresas.

En su tragedia *Electra*, Eurípides introduce por primera vez en la historia de la tragedia griega elementos de realismo doméstico, tales como alimentos y bebida. Bien es verdad que estos elementos también aparecen en el drama satírico, con la diferencia de que en ese caso sí resultan apro-

piados al género. Ahora bien, si analizamos este realismo doméstico del comienzo de *Electra*, veremos que el tono cómico se emplea con un propósito que nada tiene que ver con la comedia, toda vez que se ha empleado para rebajar a los grandes héroes que pueblan la tragedia al nivel de personas ordinarias, de modo que el nefando crimen de matricidio que cometen Electra y Orestes en este drama queda reducido a un innecesario acto paranoico de odio y celos. Asimismo, en *Ifigenia entre los Tauros* y *Helena* Eurípides ha eliminado el componente de lo irremediable, que era la esencia de la tragedia, para sustituirlo por el suspense y el escape del trágico final de sufrimiento.

En consecuencia, aunque nuestro *Ión* haya recibido tales apelativos y, asimismo, aunque quepa la posibilidad de que Eurípides haya podido alejarse de las normas no escritas del género de la tragedia y, al mismo tiempo, de las expectativas de sus espectadores, a pesar de todos estos nuevos propósitos dramáticos *Ión* se mueve todavía bajo las formas y ropajes propios de la tragedia griega antigua. De igual modo a lo que sucede en tragedias como *Ifigenia entre los Tauros* o *Helena*, por ejemplo, aquí Eurípides ha sustituido el componente irremediable y fatalmente trágico de un final catastrófico por el suspense, enredo de reconocimientos y huida de este trágico final, aunque por y para ello sus personajes no hayan dejado de sufrir y padecer a lo largo de todo el drama. Tampoco puede ignorarse a este respecto el hecho de que *Las Euménides* de Equilo y *Filocetes* de Sófocles también terminan con un *happy end* que no ha ahorrado sufrimiento a sus personajes en el transcurso del drama, lo cual parece ser el auténtico ingrediente esencial de la tragedia. La introducción, no obstante, en el caso euripideo del tema del reconocimiento con los malentendidos a él asociados, así como la presentación de es-

cenos que provocan claramente la hilaridad del público, por más que la tragedia canónica –un concepto estéril y difícil de acotar– trate de evitar incluso la sonrisa, suponen evidentemente un radical precedente en las convenciones del género que abrió las puertas, desde luego, a nuevas formas literarias ya en el siglo IV a. C. a la luz de la comedia nueva (Knox, 1979: 268). Pero aunque las tragedias de Eurípides influyeran en la comedia posterior y en la novela griega, no por ello hay que reprojectar sobre Eurípides elementos cómicos o novelescos, toda vez que para los espectadores del siglo V a. C. seguimos, indudablemente, ante una tragedia.

Aun así, Knox (1979: 264) insiste en definir *Ión* como el prototipo de comedia en el sentido moderno de la palabra, y se basa para ello en el hecho de que es la primera pieza que contiene combinados los elementos que caracterizan la forma cómica estándar que podemos ver en Menandro, Plauto, Shakespeare, Molière, etc. Estos elementos son los siguientes.

En primer lugar, elementos cómicos en escenas que provocan la risa de los espectadores, por más que la tragedia por definición es algo que procura evitar por todos los medios. Ya hemos mencionado antes la escena de los versos 510 y siguientes cuando, a la salida del templo, Juto llama *téknon* en griego, «hijo», a Ión en su primer encuentro y éste lo rechaza. Hay una flagrante ambigüedad en el uso de la palabra *téknon* en griego que, además de «hijo», significa también «chico» o «muchacho», lo cual da lugar a una escena de ambiguo acoso sexual y efecto hilarante. Ión en estas circunstancias no puede interpretar obviamente las palabras del recién llegado Juto como «hijo» sino como «muchacho», y lo único que ve es a un hombre desconocido para él de mediana edad que se le echa encima para be-

suquearlo, acariciarlo y abrazarlo, con el consiguiente pasmo y espanto por su parte.

En segundo lugar, nos hallamos con frecuentes contextos que enfatizan el realismo doméstico, a saber, comida, bebida, ropa, cocina, limpieza, actividades cotidianas, etc. Estos dos elementos de comedia, inequívoco humor y énfasis en detalles mundanos y cotidianos, son las más llamativas innovaciones de Eurípides en su teatro y ambos son ingredientes regulares del drama satírico, como puede verse en el *Cíclope*.

En tercer lugar, nos encontramos con la huida *in extremis* de la catástrofe, que también aparece en las piezas de reconocimiento y de huida como *Ifigenia entre los Tauros* o *Helena*. Si bien esto genera una mezcla de excitación y entusiasmo, al mismo tiempo aminora la piedad y el miedo causados por el cumplimiento de los hechos catastróficos que se vienen encima.

Entre los elementos que preludian la futura comedia hay que contar con el hecho de que el reconocimiento no supone una catástrofe, al estilo del *Edipo Rey* de Sófocles, donde el reconocimiento va acompañado de terribles consecuencias, ni tampoco es el preludio de la acción trágica, como sucede en el mito de Electra, tal como lo tratan los tres tragediógrafos, Esquilo, Sófocles y Eurípides. Tampoco marca el punto de inflexión hacia la huida del lugar, que presenciamos en *Ifigenia entre los Tauros* y en *Helena*. Por el contrario, en *Ión* el reconocimiento implica un final feliz. Esta circunstancia del final supone, por último, una restauración de la normalidad, una integración en la sociedad.

Todos estos elementos juntos parecen justificar la afirmación de que Eurípides, en *Ión*, inventó lo que llegaría a ser el modelo de la comedia occidental, con ingredientes

procedentes de varias fuentes, tanto de la tragedia, como del drama satírico, como de su propio genio e invención. La originalidad radica en la hábil combinación de todos estos componentes, en lo cual Eurípides fue un consumado maestro.

Queda por comprender, de todos modos, un ingrediente fundamental que, en parte, parece producir una ligera distorsión del género trágico. Nos referimos al humor en la tragedia. Hasta donde hemos podido ver, en las tragedias de Eurípides, y particularmente en *Ión*, hay elementos humorísticos que pueden provocar más de una (son)risa entre el público de espectadores.

Que hay elementos de humor en la tragedia griega es algo evidente; que tales elementos tienen la función de rebajar la tensión trágica en ciertos momentos o de realzar el patetismo trágico en otros, es algo asimismo admitido. La cuestión parece plantearse en términos de cuánto humor, de qué tipo, en qué medida y hasta qué grado podemos aceptar en una tragedia griega. Algo de humor es aceptable; demasiado humor se considera de mal gusto, poco apropiado para el género y, en consecuencia, la crítica se esfuerza por eliminar toda traza de humor en tales situaciones. Por esa razón es sumamente complicado y delicado, cuando no subjetivo, tratar de establecer los momentos en una tragedia en los que se puede traspasar la barrera que marca la diferencia entre un ligero toque humorístico, la sonrisa o, ya ostensiblemente, la risa, si es que tal hecho llegó a suceder alguna vez (Gredley, 1996: 206). Desde luego hay que reconocer con Taplin (1996: 191) que el conjunto de sentimientos con los que la tragedia trata de conmover a su audiencia es generalmente incompatible con la risa. No estamos en el caso de una comedia, donde precisamente se busca provocar y extender la risa entre los es-

pectadores, naturalmente de manera cómplice y en el momento justo, porque una risa no deseada o fuera de lugar tampoco sería bienvenida y eficaz. Buena parte del problema radica en que al tratar de explicar racionalmente una situación cómica, ésta pierde toda su gracia y efecto. La verdadera piedra de toque sería sentarse entre el público ateniense, ser espectador de una tragedia y observar las reacciones del auditorio.

Según Goldhill (2006: 96), el problema también está en un modelo lingüístico que parte del error de pensar que el significado es indivisible, codificado en el texto y recibido por una audiencia colectiva en una forma también indivisible y colectiva. Pero puede suceder perfectamente que un elemento humorístico hiciera gracia a unos espectadores y a otros no, como sucede entre los críticos actualmente, que valoran distintamente el humor de determinados pasajes trágicos. Las distintas reacciones no han de ser necesariamente unívocas, ni entonces ni ahora.

La distinta sensibilidad, cultura, memoria y predisposición personal de los espectadores podía provocar que algunos de ellos juntasen todas estas piezas de componentes de comicidad y (son)rieran. El impacto humorístico de una escena o situación no tiene que ser, por tanto, ni unívoco, ni uniforme, ni afectar a todos los espectadores por igual. La respuesta del público no tiene por qué ser unitaria o compartida. Es decir, unos espectadores se podrán reír y otros no. La risa *fuera de lugar* por parte de algunos miembros de una audiencia en un contexto de tragedia, en un festival colectivo de democracia, parece ser un recurso teatral con el que Eurípides demuestra su capacidad, una vez más, de manipular y provocar a la audiencia con todos los poderes de la retórica y del teatro. En términos así de contundentes se expresa Goldhill (2006: 99).

Por consiguiente, podemos y debemos preguntarnos qué significación tiene esto desde el punto de vista de los espectadores. Dada la situación en que unos pueden reír y otros no, así como albergar pensamientos diferentes ante diversos estímulos que pueden resultar cómicos, es verosímil creer que el que se ríe y ve que nadie más se ríe pensará que quizá se ha equivocado, o bien que no había una broma donde creía que la había, o bien que ha captado una broma que los demás no han visto con un sentido más fino del humor, etc. mientras que el que no se ríe y oye a otros reírse se molestará por la interrupción de la atmósfera y el decoro trágico, o bien lamentará haberse perdido una broma, o bien empezará a reírse también, etc. (Goldhill, 2006: 98). Lo que está claro es que cada miembro de la audiencia cobrará conciencia de sí mismo como miembro de un colectivo diferente de otros miembros, consciente de las diferencias sociales, intelectuales y de respuesta, consciente de sus fisuras en suma. De modo que estos efectos dramáticos con los que experimenta Eurípides pueden considerarse un recurso para provocar y excitar entre los espectadores un sentimiento de individualidad que acecha el sentido de colectividad y de comunidad, de *pólis*, en una palabra, que ha venido imperando en la mentalidad y sociedad de los atenienses hasta este momento. Es evidente que las cosas están cambiando, la mentalidad de los atenienses está cambiando y el teatro de Eurípides es reflejo y estímulo al mismo tiempo de estas profundas transformaciones de la sociedad en estos últimos años del siglo v a. C., camino del siglo iv.

El humor, por tanto, no ha de restar carácter trágico a una tragedia. Al margen de los prejuicios sobre lo que deba ser o no ser una tragedia canónica, *Ión* es toda una tragedia de principio a fin, en la que sus personajes no dejan de sufrir, de padecer y de esforzarse hasta el final. Una parte de los espec-

tadores ha podido a buen seguro reírse en algunos momentos, no así con toda probabilidad sus desdichados personajes, constantemente amenazados. El talento de un dramaturgo como Eurípides está fuera de toda duda. Eso sí, Aristófanes no se lo perdonó y en su comedia *Las Ranas* optó por Esquilo como mejor tragediógrafo para la ciudad de Atenas.

Vamos a concluir comentando un último aspecto. Eurípides ha aprovechado muchas veces, en esta obra y en otras muchas, la diferente perspectiva de los hechos que tienen los personajes de sus tragedias y los espectadores que las contemplan. De esta manera, Heracles defiende en la tragedia homónima a los dioses porque él no ha visto a qué extremos de crueldad pueden llegar –le han inducido a matar a sus hijos sin que él mismo se diese cuenta– pero el público sí lo ha visto. En *Ión*, el personaje que da título a la obra critica en un determinado momento los adulterios de los dioses y defiende la figura de Apolo, al que insta a seguir los caminos de la virtud, pero al mismo tiempo el público sabe que dicha defensa no está justificada sobre fundamento alguno. Lo cierto es que Ión en absoluto hablaría así del dios si supiese algo que sí saben los espectadores, a saber, que Apolo es su padre y que se cuenta entre el grupo de los adúlteros. Eurípides juega con el efecto que producen estas diferencias de perspectiva.

En definitiva, estamos ante una obra de gran belleza en la que los personajes expresan con gran viveza sus sentimientos. Creúsa es la madre que no acaba de superar la pérdida del hijo que abandonó y que durante años soporta en silencio un gran pesar. Juto es buen esposo, amante de su esposa. Ión es un joven tierno, delicado, afeminado incluso en algunas secuencias, pero al mismo tiempo un hombre de carácter, inteligente y crítico. Apolo es el personaje que sale peor parado, lo cual tampoco es nuevo.

Reso

La tragedia *Reso*, de la que hay serios fundamentos para creer que su autor no es Eurípides sino, más probablemente, algún autor anónimo del siglo IV a. C., nos ofrece la oportunidad de seguir el desarrollo de la tragedia en el siglo posterior al de los tres grandes tragediógrafos conservados. La tensión dramática reposa aquí en el elevado número de personajes, las numerosas entradas y salidas de dichos personajes, la confusión que se produce entre ellos, un ritmo acelerado de la acción, etc., por citar sólo algunos de estos elementos, que toman como pretexto un determinado momento de la leyenda heroica para dramatizarlo con gran acierto y efectismo puramente teatral.

Remedando en parte las palabras de Diggle, el editor del texto oxoniense que hemos tomado como base para nuestra traducción, puede decirse que sobre la autoría del *Reso* nada se sabe a ciencia cierta. Sin que se pueda negar taxativamente que Eurípides sea su autor, lo cierto es que hay numerosas razones para pensar que la obra que se nos ha conservado no ha salido de su genio creador.

El propio autor de alguno de los argumentos de la obra plantea ya la cuestión de la autenticidad del drama. En concreto, dice así: «Algunos sospecharon que este drama era espurio y que no es de Eurípides, ya que sus características dan la sensación de ser más propias de Sófocles. Sin embargo, en los catálogos está registrado como auténtico». Entre los modernos, hay abundantes y sesudos estudios que aportan numerosas pruebas en un sentido o en otro. Björck, Strohm, Lesky o Webster se manifiestan abiertamente en contra de la paternidad eurípidea del drama conservado, mientras que Sneller, Ritchie, Murray o Compagno insisten en su autenticidad.

El estudio más completo, exhaustivo y extenso es el llevado a cabo por Ritchie (1964). En él, el autor pasa revista a los fundamentales argumentos, tanto a favor como en contra, a propósito de la paternidad eurípidea. El método es, en principio, riguroso y presume de imparcialidad. No obstante, la lectura del libro deja en entredicho tal presunción. Poco a poco Ritchie va desgranando los argumentos y el análisis respecto de las evidencias externas, la trama y los caracteres, la técnica escénica, el vocabulario, la sintaxis, la métrica y la estructura de las secciones líricas. Su conclusión es, como ya se ha anticipado, que nuestro *Reso* es obra de Eurípides y, más aún, la primera de sus tragedias conservadas. En concreto fija su fecha de composición en una horquilla que abarca desde el año 455 al 440 a. C., con una declarada preferencia por el margen más temprano de dicho lapso temporal. El método principal que parece seguir Ritchie es el del número de coincidencias de rasgos analizados respecto de otros dramas de Eurípides, en oposición al de sus divergencias. En otras palabras, una mayoría de coincidencias frente a un reducido número de divergencias apoya la legitimidad del drama. El problema radica, a nuestro juicio, en que las meras coincidencias no tienen por qué probar necesariamente nada, máxime si se trata de coincidencias genéricas, mientras que determinados tipos de divergencias pueden suponer un serio obstáculo para asegurar la paternidad eurípidea. En ese sentido, la mayor parte de las similitudes respecto de Eurípides lo son también respecto de Sófocles, de Esquilo o de otros dramaturgos. Las divergencias, por el contrario, son graves. Por poner un ejemplo, sin alargarnos en exceso, *Reso* hace uso de tetrámetros trocaicos, un ritmo muy habitual en las composiciones de Eurípides a partir del año 415 a. C. Pero –recordemos– Ritchie (1964: 361) afirma que el con-

junto de evidencias apuntan a una fecha muy temprana de composición para *Reso* dentro de la carrera dramática de Eurípides, entre 455 y 440 a. C., preferentemente en el margen inicial de esta horquilla. A este hecho apuntan, si hemos de juzgar la obra bajo parámetros euripideos, los indicios generales de la composición métrica, que es un elemento muy valioso para fijar y determinar la cronología de las tragedias de Eurípides, como demostró Zielinśki en su magnífico trabajo «De trimetri Euripidei evolutione», que constituye el segundo libro de su *Tragodumenon. Libri tres*, Cracoviae 1925. Ahora bien, de ser así las cosas, habría que explicar por qué Eurípides emplea en una obra próxima al 455 a. C. un tipo de estructura métrica que no volvería a recuperar hasta el año 415 a. C., con gran entusiasmo a partir de dicha fecha. Siguiendo con cuestiones relacionadas con la métrica, *Reso* contiene otra anomalía importante que afecta a la estructura de sus secciones líricas. No es una circunstancia habitual en una tragedia ática el hecho de separar una secuencia estrófica cuyas secciones se encuentran en corresponsión, es decir, establecer una separación entre estrofa y antístrofa. No sólo no es habitual sino que, más bien, es algo bastante anormal, y de hecho encontramos muy pocos ejemplos. Tal circunstancia se encuentra atestiguada de forma francamente exigua tanto en Esquilo, como en Sófocles y Eurípides. Aun así, *Reso* constituye un testimonio excepcional por cuanto tal anomalía sucede en dos ocasiones y por cuanto, en el segundo caso, median casi cuatrocientos versos entre los elementos estróficos en corresponsión: 131-136 = 195-200; ¡454-466 = 820-832! Se trata de un caso único.

Podríamos aducir más ejemplos pero basten éstos de momento para concluir esta sección con lo que afirmábamos más arriba: las coincidencias no tienen por qué tener

un necesario valor probatorio; ciertas divergencias, por el contrario, pueden excluir definitivamente una comunidad de autor.

En este estado de cosas, ciertamente difícil de zanjar de forma radicalmente concluyente en una dirección o en otra, la opinión dominante hoy día, corroborada en la propia opinión del autor de estas líneas a partir de la atenta lectura, verso a verso, palabra a palabra, escena a escena, de la tragedia *Reso*, es que nos hallamos probablemente, más bien, ante un drama anónimo del siglo IV que en algún momento desplazó en la transmisión al auténtico *Reso* de Eurípides, que sin duda alguna él escribió, según nos consta por el testimonio de los catálogos. Ciertos elementos en la lengua, la estricta fidelidad al modelo épico de la historia (la Dolonía del canto X de la *Ilíada* homérica), la ausencia del elemento gnómico tan característico de la tragedia clásica, ciertas formas de organizar los estásimos corales y, en definitiva, el hecho de ir incluso demasiado más allá en algún punto de innovación respecto de lo que el propio Eurípides había ya innovado de por sí, junto con otros elementos, nos dan pie para pensar que, sin que ello suponga un demérito para la obra, no es éste el *Reso* auténtico de Eurípides, sino que habría que situarlo con bastantes probabilidades en el siglo IV a. C. Esto significa que hemos perdido desgraciadamente un drama de Eurípides, pero significa afortunadamente que podemos conocer algo de cómo era la tragedia en el siglo posterior al de los tres grandes tragediógrafos y sobre el rumbo que siguió. De ser cierta esta hipótesis, todo parece indicar que la tragedia griega siguió en buena parte algunos de los nuevos caminos explorados y abiertos por Eurípides, a la búsqueda de un teatro efectista, espectacular, de abundantes movimientos de personajes en la escena, en el que dominan

los enredos, las confusiones, las sorpresas, las intervenciones divinas, las acciones y tramas complejas dominadas absolutamente por el azar y su gobierno sobre el destino humano, para sorprender y satisfacer a un público ávido de novedad.

La obra sigue fielmente la narración de la Dolonía homérica, contenida en el canto X de la *Iliada*. Los centinelas del ejército troyano, acampado en armas en las proximidades de las tropas griegas, acuden alborotados en medio de la noche a la tienda de Héctor para comunicarle los extraños movimientos que están efectuando los aqueos. Todo parece indicar que éstos van a proceder a la retirada, a lo cual Héctor quiere responder enardecido con un duro ataque sorpresa para evitar su huida, pero Eneas propone sabiamente enviar antes un espía que compruebe si de verdad los griegos están de retirada, o si andan tramando algún otro ardid. Dolón se ofrece voluntario para la misión y se encamina a ella. Entretanto, un pastor de los rebaños de Héctor acude a notificar a su amo la llegada del tracio Reso, hijo del río Estrimón y de la Musa Terpsícore, que viene como aliado a prestar su ayuda a Troya. Héctor se irrita al principio por la tardanza de Reso en prestar sus servicios, pero accede finalmente a darle la bienvenida. Reso llega al campamento y Héctor no se resiste a reprocharle su tardanza, pero al final parece arreglarse la situación y Reso asegura que al día siguiente, en una sola jornada, acabará con los griegos. Dichas estas palabras, acampará y pasará la noche.

Por lo que respecta a los griegos, Odiseo y Diomedes deciden hacer una incursión nocturna en el campamento troyano. Previamente han sorprendido a Dolón, y tras revelarles éste el santo y seña de los troyanos y la posición de la tienda de Héctor, matan a Dolón, con lo cual frustrarán las esperanzas troyanas de ser informados por su espía.

Una vez dentro del campamento troyano, los dos griegos se encaminan a la tienda de Héctor con intención de asesinarle, pero éste se encuentra ausente y, por consejo de la diosa Atenea que se les aparece, deciden matar a Reso, que iba a resultarles mucho más peligroso a los griegos que ningún otro enemigo. Los troyanos descubren que hay intrusos griegos en el campamento y que Reso ha sido asesinado, por lo cual se arma un gran revuelo, pero Odiseo y Diomedes consiguen escapar de los centinelas.

El auriga de Reso, que ha sobrevivido a la muerte de su amo, entra en escena y acusa a los troyanos de haber perpetrado el crimen, lo cual niega Héctor enérgicamente. La sorprendente aparición como *dea ex machina* de la Musa Terpsícore, llevando entre sus brazos el cadáver de su hijo Reso, sirve para aclarar los hechos y señalar a los responsables auténticos de todo lo acontecido, Odiseo y Diomedes, con la activa intervención de la diosa Atenea.

En resumidas cuentas, el elevado número de personajes, la rápida sucesión de escenas breves (aun siendo una pieza relativamente breve que no llega a los mil versos), las complicadas entradas y salidas de personajes, unida a la confusión que se produce entre ellos, como la que tiene lugar cuando la diosa Atenea se hace pasar por Afrodita para engañar a Paris, nos sitúa ante un drama que parece un típico producto de la tragedia del siglo IV a. C. que responde al ideal de *poikilía* («entremeses variados») que reclamaba Astidamante (Melero, 1988: 424). La acción, desde luego, es trepidante de principio a fin. No dejan de sucederse las escenas con un trasiego imparable e incesante de personajes en acción. En ese sentido es un drama único de deliciosa lectura para un público actual. En ocasiones, en comparación con los gustos modernos, la tragedia griega adolece de cierta falta de acción, de cierta rígida cadenciosidad

que, al mismo tiempo, contribuye a la solemnidad que domina todo el género. El *Reso* que conservamos, sea o no obra de Eurípides, es una obra magnífica que, desde el punto de vista del rápido intercambio de acciones, no deja al lector/espectador ni un momento de respiro. A su modo posee, en suma, un peculiar e innegable encanto. El público del siglo IV a. C. parece que quería menos poesía y más acción.

Transmisión del texto

Los manuscritos euripideos acostumbran a dividirse en dos familias: los principales representantes de la primera son: M (Marcianus Graecus, 471) del siglo XII; B (Parisinus, 2713) del siglo XII; A (Parisinus, 2712) del XIII; V (Vaticanus, 909) del XIII; H (Palimpsesto de Jerusalén) del X; O (Laurentianus, 31, 10) del XIV. De la segunda, L (Laurentianus, 32: 2) y P (Palatinus 287) ambos del XIV. En el primero, faltan *Las Troyanas* y *Reso*; el segundo contiene todas las obras.

Como apunta López Férez (1988: 393), los manuscritos medievales con obras de Eurípides se remontan a una selección de siete tragedias (*Alceste*, *Medea*, *Hipólito*, *Andrómaca*, *Hécabe*, *Las Fenicias*, *Orestes*) formada en círculos próximos a la Universidad de Constantinopla a partir del siglo V de nuestra era. A estas siete tragedias se unieron después *Las Troyanas* y *Reso*. Son los nueve dramas, dotados de escolios, fuente última del prototipo de la primera familia de manuscritos, fechable a comienzos del siglo VI. De mediados del siglo VI sería el prototipo de la segunda familia, bien representada por los códices L y P que contienen las siete tragedias mencionadas más el resto de dra-

mas, en concreto *Las Bacantes* y, por una feliz casualidad, los llamados dramas alfabéticos de Eurípides, que reciben tal denominación por la ordenación alfabética de las piezas en él contenidas. En efecto, éstos son *Electra*, *Helena*, *Heraclides*, *Heraclidas*, *Suplicantes* (*Hikétides* en griego), *Ifigenia entre los Tauros* e *Ifigenia en Áulide*, *Ión* y nuestro *Cíclope* (*Kýklōps* en griego).

Nuestro conocimiento, por tanto, del texto del *Cíclope* y de *Ión* se basa principalmente en esta edición alfabética contenida, como se acaba de decir, en un único manuscrito de comienzos del siglo XIV que se encuentra en la actualidad en la Biblioteca Laurenciana de Florencia (L). El propio escriba incluyó algunas variantes en el texto y anotaciones explicatorias. Con posterioridad, este manuscrito L fue intensamente anotado y alterado en tres etapas que pueden seguirse por el color de la tintas empleadas, por el erudito bizantino Demetrio Triclinio (Tr). El testimonio de L recibe en ocasiones la ayuda de P, un manuscrito de la misma fecha que L y, de hecho, copia de él, que se halla en la Biblioteca Vaticana. Las lecturas de P son útiles únicamente cuando las lecturas originales de L resultan ilegibles, en especial por las subsiguientes alteraciones de Demetrio Triclinio.

Nuestra traducción

Para la presente traducción nos hemos servido de la excelente edición oxoniense que del texto griego realizó James Diggle entre los años 1981 a 1994 en tres volúmenes. Sólo en una ocasión nos hemos apartado de este texto –lo cual se indica en la nota correspondiente– a propósito del verso 395 del *Cíclope*. En *Ión* y *Reso* no ha sido preciso apartarse de la edición oxoniense.

Por cierto, ha de notarse que, salvo error u omisión por nuestra parte, a día de hoy, ésta es la primera traducción al español del drama satírico el *Cíclope* realizada a partir de la moderna edición de Diggle (1984), que mejora sustancialmente el texto de la antigua edición oxoniense de Gilbert Murray. En combinación con el excelente comentario de Seaford (1984), se han eliminado abundantes problemas de interpretación y comprensión que dominaban el panorama de traducciones españolas de esta interesante y crucial obra de Eurípides.

Nuestra traducción consiste en una versión en prosa que no ha tratado de ocultar o disimular la desigualdad, en ocasiones, de los propios versos euripideos, por no hablar de su visible tono conversacional en múltiples ocasiones. Este aspecto no es, aunque lo pueda parecer, un demérito del poeta en punto alguno. En la lengua de la tragedia debe haber, por definición, en la medida en que se nos presentan una serie de personajes que conversan, elementos conversacionales. No se trata de algo extraordinario, de algo que tome prestado la tragedia de la comedia ni que las aproxime entre sí, ni un elemento espurio o incómodo. Se trata, por el contrario, de un ingrediente común y básico que ambos géneros comparten por su naturaleza dialógica y de producción literaria audiovisual. No obstante, a partir de esta característica básica compartida comienzan las diferencias entre comedia y tragedia con respecto a sus elementos conversacionales. En palabras de López Eire (2008: 8), «en la lengua de la tragedia los coloquialismos aparecen entreverados con rasgos estilísticamente muy marcados y elaborados, lo que de inmediato convierte la primera apreciación de coloquialidad que, al leer tragedia ática, pudiéramos obtener en un juicio apresurado y por tanto efímero. La coloquialidad de la tragedia ática es medida y se

combina con una dicción francamente elevada y altisonante, nada sencilla ni humilde, digna de la elevación y gravedad propias del género».

Se ha intentado poner en relación unas tragedias con otras, cuando así ha sido posible y oportuno, y hacer que unos pasajes llamen a otros. En este sentido, avisamos de que todas las traducciones de pasajes griegos son nuestras. Hay, evidentemente, elementos comunes e interrelacionados, tanto porque se trata de tópicos repetidos hasta la saciedad en este género dramático concreto y en la literatura griega en general, como porque estos textos se basan en historias que frecuentemente –por no decir siempre– beben de una común tradición, que hemos intentado conectar entre sí. De este modo se demuestra algo muy evidente, a saber, el hecho de que una tragedia griega no es un ente aislado que no tiene nada que ver con otras producciones de su estilo, sino que muchas veces una es la continuación de la acción desarrollada en otra, o, de modo mucho más simple, que, al estar asentadas sobre un mundo de creencias, hechos y personajes forjados a lo largo de un riquísimo patrimonio cultural tradicional, acumulado lentamente en el espacio y en el tiempo, no pueden entenderse ni lo uno ni lo otro, ni las tragedias ni ese patrimonio acumulado, sin observarlo todo como un conjunto más o menos mejor trabado, pero, en definitiva, íntimamente relacionado. Consecuencia de este hecho son las referencias cruzadas a unos y otros pasajes de los textos de las tragedias eurípideas.

Cuando el parlamento de un personaje aparece en cursiva, es señal de versos líricos en el original griego. Las acotaciones escénicas relativas a entradas y salidas de personajes, movimientos, objetos, etc. que acompañan la traducción tienen el objeto de colaborar, junto con la lectura del

texto, en la recreación de todo el entramado audiovisual que compone una obra de teatro. Aunque nosotros hoy día nos acercamos a estos textos dramáticos como un acto de lectura, éstos eran en realidad —esto no debe olvidarse— representaciones teatrales que tuvieron una efectiva puesta en escena en el teatro, con un público, unos actores, una escena y unas concretas circunstancias. Todo lo concerniente a la música y a la danza son aspectos que conocemos de forma muy deficiente por falta de testimonios suficientes. Algo mejor documentados estamos respecto del vestuario y las técnicas de interpretación teatral de los actores. Aun así y sin negar el hecho incontrovertible de que la tragedia era una manifestación esencialmente verbal, donde la palabra, con toda la gama de sus entonaciones y tonalidades, tenía una importancia radical, debemos esforzarnos por representarnos mentalmente todo este espectáculo audiovisual, más allá del texto escrito, en todo su esplendor. A ello esperamos haber contribuido.

JUAN MIGUEL LABIANO

BIBLIOGRAFÍA

Estudios generales sobre la tragedia griega

- CSAPO, E. y MILLER, M. C. (eds.), *The Origins of the Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge, 2007.
- EASTERLING, P. E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 1997.
- GOLDHILL, S., «The Thrill of Misplaced Laughter», en E. Medda, M. S. Mirto, M. P. Pattoni (eds.), ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. *Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del v secolo a. C.*, Pisa, 2006, pp. 83-102.
- GREDLEY, B., «Comedy and Tragedy: Inevitable Distinctions», en M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 1996, pp. 203-216.
- HARRISON, G. W. M. (ed.), *Satyr Drama. Tragedy at Play*, Swansea, 2005.
- LÓPEZ EIRE, A., «Sobre los jonismos de la tragedia ática», *CFC (G)* 18, 2008, pp. 7-53.

- SEIDENSTICKER, B., *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Hypomnemata 72, Göttingen, 1982.
- SUTTON, D. F., *The Greek Satyr Play*, Meisenheim a. Glan-Hain, 1980.
- TAPLIN, O., *Greek Tragedy in Action*, Londres, 2003².
- , «Comedy and the Tragic», en M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 1996, pp. 189-202.
- VARA, J., *Origen de la tragedia griega*, Cáceres, 1995.

Estudios generales sobre Eurípides

- COLLARD, C., «Formal Debates in Euripides' Drama», en J. Mossman, *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*, Nueva York, pp. 64-80 (versión levemente corregida de Collard [1975], «Formal Debates in Euripides's Drama», *Greece & Rome* 22, pp. 58-71), 2003.
- , «Colloquial Language in Tragedy: a Supplement to the Work of P. T. Stevens», *CQ* 55, 2, 2005, pp. 350-386.
- CONACHER, D. J., *Euripides and the Sophists*, Londres, 1998.
- , «Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama», en J. Mossman, *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*, Nueva York, 81-101 (= Conacher [1981], «Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama», *AJPh* 102, pp. 3-25), 2003.
- KNOX, B. M. W., «Euripidean Comedy», *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, 250-274, Baltimore-Londres, 1979.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A., «Eurípides», en J. A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid 1988, pp. 352-405.
- MELERO, A., «Otros trágicos y poetas menores de los siglos v y iv», en López Férez, J. A., *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988, pp. 423-430.

- MURRAY, G., *Eurípides y su época*, México (trad. esp. de *Euripides and his Age*, Londres 1946²), 1951.
- ROMILLY, J. de, *La modernité d'Euripide*, París, 1986.
- STEVENS, P. T., «Colloquial Expressions in Euripides», CQ 31, 1937, pp. 182-191.
- , «Colloquial Expressions in Aeschylus and Sophocles», CQ 39, 1945, pp. 95-105.
- , *Colloquial Expressions in Euripides*, Wiesbaden, 1976.
- WEBSTER, T. B. L., *The Tragedies of Euripides*, Londres, 1967.

Ediciones, aspectos particulares y comentarios

Cíclope

- DIGGLE, J., *Euripides Fabulae*, vol. I, Oxford, 1984.
- DUCHÉMIN, J., *Le Cyclope d'Euripide*, París, 1945.
- LÓPEZ EIRE, A., «La lengua del drama satírico», *Minerva* 15, 2001, pp. 137-160.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A., «El Cíclope de Eurípides: tradición e innovación literarias», *Minerva* 1, 1987, pp. 41-59.
- SEAFORD, R., *Euripides. Cyclops*, Oxford (reimpr. 1998, Bristol), 1984.
- USSHER, R. G., *Euripides. Cyclops*, Roma, 1978.

Ión

- ALBINI, U., «Lo Ione, o dell' inventiva euripidea», *PP* XXXV, 1980, pp. 321-332.
- CLAVO, M., «Gorgias y el final del Ión de Eurípides», *ITACA: Quaderns catalans de cultura clàssica* 18, 2002, pp. 21-38.
- DIGGLE, J., *Euripides Fabulae*, vol. II, Oxford, 1981.
- LEE, K. H., *Euripides. Ion*, Warminster, 1997.

- LOWRY, E., «Euripides' Ion and Rank's Hero Myth», *CB* LXIV, 1988, pp. 15-20.
- MASTRONARDE, D. J., «Iconography and Imagery in Euripides' Ion», *CSCA* VIII, 1975, pp. 163-176.
- OWEN, A. S., *Euripides. Ion*, Oxford (reimpr. 1987, Bristol), 1939.
- PELLEGRINO, M., *Euripide. Ione*, Bari, 2004.
- SINOS, D. S., «Characterization in the *Ion*. Apollo and the Dynamism of the Plot», *Eranos* LXXX, 1982, pp. 129-134.
- WALSH, G. B., «The Rhetoric of Birthright and Race in Euripides' Ion», *Hermes* CVI, 1978, pp. 301-315.

Reso

- BJÖRCK, G., «The Authenticity of Rhesus», *Eranos* 55, 1954, 1957, pp. 7-17.
- BURLANDO, A., *Reso: i problemi, la scena*, Genova, 1997.
- COMPAGNO, S., «Sull' autenticità del Reso di Euripide», *Atti della Accademia delle Scienze di Torino* 98, 1963-1964, pp. 221-262.
- CATAUDELLA, Q., «Vedute vecchie e nuove sul Reso euripideo», en *Saggi sulla tragedia greca*, Mesina-Florenca, 1969, pp. 315-402.
- DIGGLE, J., *Euripides Fabulae*, vol. III, Oxford, 1994.
- FEICKERT, A., *Euripidis Rhesus: Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, Frankfurt am Main (Studien zur klassischen Philologie, p. 151), 2005.
- GRÉGOIRE, H., «L'autenticité du Rhesos d' Euripide», *AC* 2, 1933, pp. 91-133.
- JOUAN, F., *Euripide. Tragédies, Tome VII, 2^e partie: Rhésos*, Paris, 2004.
- KITTO, H. D. F., «The Rhesus and Related Matters», *YCLS*, 25, 1977, pp. 317-50.
- RITCHIE, W., *The Authenticity of the Rhesus of Euripides*, 1964, Cambridge.

SNELLER, C. B., *De Rheso tragoedia*, Amsterdam-París, 1949.

STROHM, H., «Beobachtungen zum Rhesos», *Hermes* 87, 1959, pp. 257-274.

ZANETTO, I., *Euripides. Rhesus*, Leipzig, 1993.

Diccionarios, léxicos, concordancias

ALLEN, J. T.e ITALIE, G., *A Concordance to Euripides*, Berkeley, 1954.

CHANTRAINE, P., *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque*, París, 1999.

COLLARD, Ch., *A Supplement to the Allen & Italie Concordance to Euripides*, Gröningen, 1971.

